

Kristian Feigelson

Université Paris III, Inalco et EHESS

POLITIQUE DES MÉDIAS ET USAGES DU PASSÉ EN RUSSIE

« *L'impatience du futur se nourrissait de la culture du passé* »
Chris Marker, extrait du film *The Last Bolshevik*, 1993

Les grandes périodes de l'histoire de l'URSS ont toujours suscité des confrontations particulières avec les questions de mémoire. D'un point de vue rétrospectif, on peut s'interroger sur la chronologie de l'histoire sociale et politique russe dans son rapport aux représentations médiatiques qui lui ont été associées. L'usage aussi de ces différents termes (histoire, mémoire...) dépasse la seule question de la chronologie dans un cadre interprétatif plus général entre esthétique et politique, entre exigences du public et instrumentalisation plus ou moins poussée des médias. De plus, la mémoire et l'histoire ont toujours entretenu des relations ambiguës sur les écrans, domaine où elles ont pu paradoxalement le mieux se déployer, faute d'histoire écrite alternative¹.

Eisenstein, par exemple, réanime un débat, à partir d'un film de commande réalisé en 1927, *Octobre*, qui deviendra une manipulation de l'histoire en URSS à partir d'un événement qui certes bouleversa la société russe mais n'avait été finalement que très peu *médiatisé* en son

temps. Pourtant, la trame historiographique de l'URSS va se figer pendant des décennies sur une forme de patrimonialisation d'*Octobre*, cet événement devenant aussi grâce à ce film, l'événement-phare de l'humanité. D'autres films emblématiques ont été à leur manière dès les débuts du régime soviétique annonciateurs de ces enjeux de mémoire².

Dans des relations parfois complexes, sont intervenus le contexte culturel de production, l'autonomie relative des institutions censées les questionner, le rôle de l'écriture au cinéma et la dimension collective de la mémoire dans un espace public souvent atomisé. L'interprétation soviétique de l'histoire a subi elle-même des variations pour compenser des représentations souvent plus anciennes et redonner sens à une histoire qui pouvait se dérober. Ce paradoxe des représentations dans la Russie nouvelle peut s'interpréter au premier abord comme une perpétuation d'un passé stalinien (Tanguay, 2006 ; Ferretti, 1995). La relecture de l'histoire par les médias articule différentes périodes à

partir de valeurs collectives (la lutte du bien et du mal, le culte du leader charismatique, la dynamique du changement social autour de la lutte des classes...).

À cet égard, la société présentée comme une métaphore en devenir incarne déjà tous ces enjeux de mémoire à venir autour de relectures à donner à l'histoire. Celle-ci se fossilise autour de fragments à la fois mythiques et doctrinaux à partir d'une conception essentiellement utilitariste. Mais cette réduction de l'histoire doit se nourrir d'une esthétique nouvelle et appropriée (Aucouturier, 1998 ; Kenez, 2001). Le plaidoyer quasi populaire en Russie pour une histoire symbolique véhiculera des images manichéennes et des représentations nationalisées du passé pour les besoins du régime. Ainsi la période stalinienne des années 1930 a incarné un retour aux valeurs traditionnelles d'un passé souvent édulcoré. On assiste alors à une forme de stratification des principaux vecteurs d'une idéologie nationale et passiste, colportée par une corporation d'historiens muets aux ordres de l'État-Parti. Ce dernier, omniscient, s'est peu à peu chargé tout au long de l'histoire soviétique d'en définir les grandes lignes à partir d'une relecture souvent mémorielle ou schématique, éradiquant toute possibilité de construire des grilles de lecture plus conflictuelles ou un véritable contrepoint sociétal.

Nombre de cinéastes se doivent d'incarner cette « russité » à l'écran pour réévaluer les mythes plus anciens de l'héroïsation nationale, d'Alexandre Nevski à Souvorov, de Koutouzov, vainqueur de Napoléon, aux mises en scène nombreuses de Lénine après 1917. Cette politique de médiatisation du passé se fonde aussi sur une demande sociale d'histoires simplifiées pour donner sens à ces nouvelles figures face à la banalité tragique du quotidien. Elles ont pu ensuite être revisitées ou travesties selon le schéma des nouvelles idées socialistes. L'ère jdanovienne, en manque de scénarios, cristallise ce paroxysme stalinien. Elle revigore, entre 1946 et 1953, le genre biographique au cinéma produisant toute une

série de films à la gloire des grands héros russes du passé, musiciens, généraux, écrivains... Dans ce contexte stalinien paradoxal de propagande collectiviste et de forteresse assiégée, le nationalisme trop visible est aussi susceptible de menacer les fondements culturels d'un État multinational.

Un film, par exemple, comme *La Ligne générale* (1929) d'Eisenstein perpétue le mythe de la collectivisation en pleine terreur, mais laisse aussi sous-entendre ses conséquences néfastes pour la paysannerie. *Le Bonheur* (1934) de Medvedkine, dessinant les lignes de l'avenir soviétique tout en embellissant le passé russe (Feigelson, 2001), comporte la même ambiguïté. D'autres films emblématiques comme *Alexandre Nevski* (1937) et *Ivan le Terrible* (1943-1945) produits pour les besoins du régime, restaurent des formes de nostalgies du passé en exaltant un retour fictionnel à une histoire russe en devenir (Puisseux, 1984, p. 19 ; Ackerman, 2005, p. 93-103). Aux différentes heures du dégel puis de l'ouverture du régime, la réalité a pointé les limites de l'efficacité du récit stalinien pris dans la trame de sa scénarisation. Le cinéma avait joué un rôle de contrepoint avant et après la *perestroïka*, tout en montrant souvent l'envers du décor. La *perestroïka* et la *glasnost* (termes d'ailleurs issus du vocable stalinien des années 1930 et repris par Gorbatchev) privilégient le documentaire pour questionner le passé russe et l'héritage soviétique. Télévision et cinéma, en rupture avec les fictions consensuelles du passé, s'efforcent alors d'interroger la société sur ce qu'elle est réellement devenue.

La période eltsinienne, après 1991, diabolisera à outrance ce passé stalinien pour mieux renouer avec une Russie éternelle et prérévolutionnaire, réhabilitant tour à tour Nicolas II et le tsarisme, réinstallant l'aigle bicéphale comme symbole de la Russie nouvelle (Smith, 2002 ; Boym, 2001). Mais cette période politique permettra surtout l'ouverture réelle – même si de courte durée – de certains fonds d'archives jusque-là inexplorés.

Ainsi s'amorce une nouvelle lecture de l'URSS sur la question des répressions de masse. En même temps, la chute de l'Empire génère de nouveaux débats sur sa décolonisation. Notons aussi que la télévision, en tant que média de masse, remplace le cinéma dans son rôle de tribune pour les interrogations sur la mémoire et qu'elle traite pour un temps l'ensemble de ces questions³. Cette mémoire travestie d'un passé indésirable trop souvent évacué revient dans le cadre d'une société avide de débats où l'histoire peut servir à remplir un vide informationnel.

Mythes et représentations actuelles

Comment donc appréhender, dans cette tradition historiographique compliquée, la continuité de certaines formes de représentations ou de récits qui renouaient les passés russe et soviétique tout en les dissociant ? Celles-ci balayaient les références à l'ère soviétique tout en les posant comme nouveau cadre de référence artificiel à cette Russie nouvelle. Les élections récentes de 2007-2008 ont été orchestrées dans des campagnes médiatiques unilatérales à la télévision qui pouvaient rappeler à leur manière l'époque soviétique⁴. Les élections, d'ailleurs plébiscitées, impliquaient l'acceptation de nouvelles normes autoritaires sur toile de fond de réseaux idéologiques, les *Nachi*, héritiers des jeunes pionniers de l'ère soviétique. Partout a été martelée une propagande intense aux relents nationalistes, favorable au clan Poutine-Medvedev, devenu hégémonique dans un climat de relative apathie. Quant à l'opposition, elle a été écartée du scrutin par une série d'obstacles dans les médias et par une campagne publicitaire acharnée en faveur des candidats du pouvoir.

Les médias audiovisuels ont surtout servi à préparer la victoire de Medvedev, dauphin attitré du président Poutine, lors de l'élection présidentielle du 2 mars 2008.

À cette occasion, on a resservi une rhétorique déjà connue, présentant comme nouvelles figures sociales du riche traître à la patrie, d'anciens oligarques devenus ennemis de Poutine, enfuis à l'étranger ou emprisonnés en Russie (*Vragui Poutina*). Ces médias officiels stigmatisent aussi de nouveaux dissidents, tels les rares résistants à la guerre de Tchétchénie, ce qui correspond à des types politiques qui parsemaient auparavant l'histoire soviétique.

Dans les médias, nombre de références réactivent les mythes sur l'ancienne Russie⁵ : l'Église orthodoxe, symbole de l'unité du pays ; la grandeur impériale autour de l'année 1612 lorsque les Russes avaient vaincu les Polonais pour rétablir leur pays dans des frontières stables et en finir avec le temps des troubles... Ces changements s'inscrivent dans une sorte de confusion post-moderne et post-soviétique, mélangeant passé lointain et histoire récente. L'hymne soviétique est rétabli mais ses paroles modifiées, tandis que la date du 4 novembre remplace celle du 7 novembre, date traditionnelle du défilé en hommage à la révolution soviétique. Celle du 4 novembre 1612 rappelle plutôt la libération lointaine de Moscou du joug étranger. Le cinquantième anniversaire de la mort de Staline donne lieu aussi en mars 2003 à une réactualisation au présent du stalinisme, réveillant différentes formes de nostalgies et d'apologies du destin autocratique de la grande Russie⁶. La rue *Grande communiste* est rebaptisée *A. Soljenitsyne* en août 2008 à la mort de l'écrivain.

Dans cette même continuité, le cinéma reconstruit lui aussi à sa manière les mythes et stéréotypes d'hier en les inversant. Chez Nikita Mikhalkov, la figure de Staline est relativisée au nom du nationalisme et la Russie tsariste est réhabilitée dans des films à succès populaires comme *Soleil trompeur* (1994) panégyrique du national-bolchevisme et nostalgie d'une grandeur russe. *Le Barbier de Séville* (1999) colporte lui aussi à la manière hollywoodienne tous les clichés de cette « russité » (bal, vodka, hiver russe...) [Boym, 2001, p. 320]. Marginal

sur cette scène publique, *Kboustialov ma voiture* (1997) de Guerman, revient de manière plus complexe sur les derniers moments de Staline (Rollet, 2005, p. 280-287). *L'Arche russe* (2001) de Sokourov, d'une manière plus élitiste, revisite les figures d'une Russie ni européenne, ni asiatique.

D'autres explorent les mythes d'une ruralité disparue, sous forme de chroniques villageoises, comme *Les petites vieilles* (2003) de Sidorov ou *Baboussia* (2003) de Bobrova. De nombreux films revisitent au présent le thème de la guerre patriotique de 1941-1945 ou des guerres d'Afghanistan et de Tchétchénie. Citons *L'Étoile* (2002) de Lebedev, *Le Purgatoire* (1998) de Nevzorov ou *La Guerre* (2002) de Balabanov qui s'efforcent de reforcer de nouvelles valeurs nationalistes. La diabolisation du Tchétchène à l'écran dans ces nombreuses productions russes récentes n'est pas non plus sans rappeler celles de l'Allemand à l'époque soviétique avant et après la Seconde Guerre mondiale (Feigelson, 2006 ; Gillespie, 2008). Le film *Les Nôtres* (2004) de Mechkiev, prix du festival de Moscou, évoque la notion d'ennemi (l'étranger ou le proche). Les films de Balabanov *Frère 1* (1997) et *Frère 2* (2000) où le personnage principal Serge Bodrov s'improvise comme justicier des maux de la Russie sur fond de racisme et d'antisémitisme, remportent de larges succès. Le cinéma commercial s'est donc largement fait le vecteur de tous les mythes anciens et nouveaux de cette modernité russe, drainant un large public ouvert à ces fictions (Feigelson, 2006).

L'histoire audiovisuelle

Le paysage audiovisuel s'est considérablement transformé en Russie depuis 1991, confortant ces nouvelles tendances (Saffrais, 1996 ; Urjewicz, 2004). Différentes lois, notamment celles de 2003, l'ont remodelé depuis l'arrivée de Poutine au pouvoir confiant les principales chaînes

russes aux groupes bancaires et industriels. Cette guerre des oligarques pour le contrôle des médias dessine des enjeux financiers et industriels importants entre les principales entreprises du pays (Gazprom, Média-Most...).

En 2001, la chaîne NTV est reprise et son patron Goussinski contraint à l'exil. De même, la chaîne TV6, détenue par Berezovski, contraint de se réfugier à Londres, est démantelée. L'État est propriétaire des principales chaînes (ORT, Rossia) diffusées dans le pays. Les multiples chaînes locales du câble sont des stations-relais d'entreprises plus commerciales, accordant une place réduite aux questions de culture ou aux émissions dites « historiques ». Certaines chaînes peuvent néanmoins mettre en production, pour des grilles de programmation essentiellement distrayantes, des téléfilms ou séries historiques édulcorées comme récemment *Ivan le Terrible* ou *Les Fils de Staline*.

Cette hégémonie d'un audiovisuel ouvert et consumériste, calqué sur un modèle berlusconien, se joue au détriment d'autres supports, notamment écrits, à l'audience plus restreinte : les tirages respectifs de journaux indépendants comme les *Izvestias* sont de 430 000 exemplaires, de *Kommersant* autour de 114 000, de *Nezavissimaya Gazeta* autour de 40 000, tandis que *Moskovski Komsoulets* dépasse le million⁷. Malgré tout, ces journaux, de même que *Novaya Gazeta*, sont à la pointe de l'opposition et contribuent avec d'autres sites critiques comme <polit.ru> (20 millions d'internautes environ recensés) à diffuser des points de vue plus alternatifs dans un contexte de culture commercialisée ou sous surveillance. La chaîne éducative *Koultoura*, sorte d'*Arte* russe, joue un rôle très marginal mais essentiel dans ce paysage. Elle reste une des rares, à partir de reconstitutions d'archives filmiques, à proposer en boucle des séries de réflexion plus critiques sur la mémoire de la société russe et soviétique à partir de films documentaires (sur le xx^e Congrès, sur 1956, sur le Goulag, etc.), faisant intervenir témoins et historiens.

Des documents d'archives souvent originaux sont présentés et commentés dans des sortes de documentaires à l'américaine. Les intrigues sont « russisées » autour de montages d'archives hétéroclites et de sources les plus diverses, faisant intervenir les témoins clés de certaines années phares de l'histoire soviétique (la révolution d'octobre 1917, la terreur de 1937, la Seconde Guerre mondiale en 1941, le dégel de 1956, la fin de l'URSS en 1991...). Le traitement de ces archives privilégie la mémoire familiale des principaux acteurs de l'époque rejouant parfois leurs propres rôles. Leurs expressions et gestuelles sont souvent exagérées par la présence d'une caméra ; cela fait souvent penser à une certaine télé-réalité. La juxtaposition des plans confère une forme de dramaturgie à ces récits historiques censés réhabiliter une sorte de mémoire en boucle de la société soviétique.

Ces documentaires sur un passé récent privilégient un ton plus pédagogique. Ils prétendent aussi interroger l'avenir malgré les difficultés à écrire une histoire au présent. La télévision fonctionne ici comme un outil susceptible de perpétuer un patrimoine plus individualisé de ces événements : ainsi, la reconstitution de la manifestation des dissidents de la Place Rouge en août 1968 opposés à l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie. Le statut de ces images renvoie aux dernières traces d'un passé effacé et d'une mémoire souvent difficile en Europe de l'Est⁸. Le travail du réalisateur s'apparenterait alors à celui de l'archéologue en quête d'une vérité historique ou identitaire. Les historiens professionnels travaillant sur la Russie ont souvent été des personnalités extérieures ou étrangères, ce qui s'explique par le silence ou la marginalisation en leur temps des historiens soviétiques critiques (Fitzpatrick, 2008)⁹. Pourtant, en 1956, après le dégel, une partie de la société a commencé à se distancier, mais à un niveau resté individuel, d'une histoire officielle devenue inaudible (Ferro, 1985)¹⁰.

L'initiative de la production aujourd'hui relève de sociétés filmiques devenues privées. Car cette dimension préempte la commande (Hartog, 2005, p. 191-214 et chapitre 5)¹¹. La télévision comme le cinéma fonctionnent alors au sein de la société post-soviétique dans le registre d'un espace public compassionnel où se mélangent destinées individuelles et collectives. Ces nouvelles formes médiatiques apparaissent comme des « agents d'une certaine personnalisation de l'histoire », procurant une vision nouvelle entre film d'époque et témoignage. Dans cette perspective, comme cela avait commencé avec la télévision de la perestroïka (1986-1991), l'individu semble enfin sollicité et réhabilité.

Enjeux mémoriels

La télévision a contribué à déplacer le traditionnel hiatus entre le visuel et l'écrit, entre une culture filmique tolérée et une culture de l'écrit réprimée. Tous les événements captés sur le plan visuel participent en quelque sorte à un journal intime recomposé, confrontant, à l'écran, l'histoire privée à l'histoire publique. Une histoire vue du bas reflète alors une mémoire impossible à l'Est, une manière non officielle de réécrire l'histoire qui substitue aux questions du passé des interrogations plus contemporaines. Or, l'histoire des historiens ou d'une certaine tradition historique en URSS puis en Russie a rarement été une histoire par le bas ; elle évitait de retracer le quotidien des anonymes (Ferro, 1985).

De ce point de vue, face à l'histoire officielle, l'auto-biographie était aussi devenue un important mode d'expression dans le cinéma de l'ancienne Europe centrale communiste¹². Les traces du passé sont rejouées dans un « montage plus dialectique » des archives pour reformuler une histoire où chaque fragment peut induire de nouveaux éléments. Avec les films d'archives, la

télévision est garante ou depositaire de formes nouvelles de l'histoire russe alors impossible à écrire autrement. À la différence des nombreux documentaires écrits sur la Deuxième Guerre mondiale, souvent enfermés sur leur seul objet, ces documentaires plus intimistes – tels ceux de la chaîne *Koultoura* – veulent rester ouverts à des interprétations plurielles. Il s'agit de donner une élasticité au temps face aux tragédies de l'histoire soviétique.

Si la grande histoire peut paraître manipulée *a posteriori* (et *a fortiori* pendant la période communiste dont l'Europe centrale se sort à peine), si elle semble déjà écrite ou inscrite, la petite histoire de ces anonymes ouvre sans doute de nouvelles perspectives. Mais elle devient aussi un point de tension, incarné par ce cinéma comme héritage plus ou moins fictif d'une histoire jamais assumée (Feigelson, 2007)¹³. Par un processus intégré d'éclatement des images (esthétique des plans, archives plus ordinaires ou portraits au quotidien des protagonistes, reportages issus de l'actualité de l'époque, paroles des témoins *a posteriori*...), le documentaire induit des formes de discontinuités dans le discours. L'histoire comme forme inépuisée prend alors un aspect intemporel, celle d'une image venue du fond de la mémoire du siècle¹⁴.

Dans ce contexte, lié à une tradition historiographique spécifiquement soviétique, le statut d'une histoire visuelle proposée par la télévision prend une forme essentielle et plus alternative au sein des médias. D'autant plus que depuis la fin de l'URSS en 1991, la société russe dans son ensemble a été incapable de proposer une analyse claire de sa propre histoire. Pourtant cette histoire est aujourd'hui bien représentée en Russie par quelques maisons d'édition qui ont traduit les historiens étrangers qui, souvent, n'avaient pas attendu l'ouverture des archives pour se mettre à l'œuvre. Les différents gouvernements qui se sont succédé ont éludé le plus souvent ces questions pour instrumentaliser tant bien que mal l'histoire à leur profit. Ils ont favorisé le

plus souvent un point de vue national sur l'histoire dans un contexte où l'histoire professionnelle était restée quasi amnésique, ouvrant le champ dès lors à toutes sortes de révisionnismes¹⁵.

Au regard d'une histoire russe maintenant souvent manipulée par les médias ou flouée par les institutions, *Mémorial* (association fondée dès 1988 par des historiens et citoyens indépendants) s'efforce d'agglomérer des récits de vie racontés par des individus aux origines ethniques très diversifiées, capables d'exposer leur propre histoire. L'expérience autobiographique est ainsi réévaluée pour la première fois dans l'espace public russe au regard des enjeux d'une histoire globale à écrire.

Les usages politiques du passé

Quelles contributions ou quels supports autorisent finalement une véritable réécriture de l'histoire dans la Russie nouvelle d'aujourd'hui ?

L'histoire est clivée entre quête de vérité et mémoire des témoins en recherche de fidélité pour crédibiliser un film. *Mémorial* soulève notamment la question de la réception de ces problèmes dans un espace public atomisé ou tout au moins très indifférent aujourd'hui. Les traumatismes générationnels (révolution et guerres civiles, stalinisme et camps, guerres mondiales, déstalinisation puis guerres d'Afghanistan et de Tchétchénie...) ont constitué de fait une rupture dans la narration. Ils ont aussi fragmenté un récit historique d'ensemble. Dans cette circulation de récits et d'images, les voix des témoins se sont néanmoins peu à peu muées en sources nouvelles d'une histoire toujours orale. L'image d'archive restitue alors une parole sur fond d'un silence générationnel.

Le statut testimonial de l'histoire apparaît alors comme essentiel en Russie, où une génération d'historiens

critiques n'a pas encore eu le temps d'émerger. Cette Russie est hantée par son soviétisme, par les affres de son passé, et elle est en même temps tournée vers sa stature impériale russo-soviétique. Cette société se reconstruit peu à peu dans un contexte chaotique où il s'agit maintenant d'écouter et de montrer les témoins raconter la singularité de leur propre parcours, face à la triple

contrainte que connaît l'histoire en Russie : une histoire capturée par le pouvoir et cadrée dans une matrice à la fois révisionniste et positiviste ; une histoire identifiée surtout aux discours des vainqueurs ; une histoire du silence des victimes, auditeurs obligés de l'histoire officielle.

NOTES

1. Remerciements à Alexandre Kaufman (IEP, Paris) et Charles Urjewicz (Inalco) pour leurs relectures critiques de cet article. Il fait suite à une mission organisée en juin 2007 à l'Institut de la culture russe à Moscou dans le cadre de l'Observatoire des États post-soviétiques (Inalco).
2. *La Chute de la dynastie des Romanov* d'Esther Shub va mêler, dès 1927, fiction et archives.
3. Voir sur ce point le recueil, en russe, *La Médiaculture de la nouvelle Russie*, sous la direction de N.B. KIRILOVA, Ekaterinbourg et Moscou, Éd. Projet académique, 2007.
4. Cf. le film *Le Baiser n'est pas pour la presse*, retraçant sur un mode fictionnel la carrière de Poutine, distribué en février 2008 à grands renforts de publicité (*Poublistika*).
5. Les symboles du passé et du présent coexistent pour combler un vide identitaire. La reconstruction à l'identique à Moscou de la cathédrale Saint-Sauveur, détruite par Staline, est devenue un nouveau lieu de mémoire adulé, détrônant le traditionnel mausolée de la Place Rouge. Nombre de villes ont été débaptisées de leurs connotations soviétiques après 1991 : Leningrad redevant Saint-Pétersbourg mais incluse dans la région de Leningrad. À Sverdlovsk capitale de l'Oural redevenue Ekaterinbourg, en hommage à l'impératrice, un monastère a été construit comme lieu de recueillement sur le lieu supposé de l'assassinat de la famille tsariste, alors que Eltsine, gouverneur au temps de l'URSS, avait fait procéder à l'effacement de toute trace. À Irkoutsk, en Sibérie, une statue en mémoire de Koltchak, chef des armées blanches fusillé en 1920 par les bolcheviks, est érigée près d'un monastère des décabristes sur l'avenue Dzerjinski, lui-même dirigeant d'Octobre et ancien chef de la Guépéou qui procéda à l'exécution, etc.
6. Cet anniversaire permet de faire paraître dans nombre de publications les panégyriques les plus hybrides, où le culte de la personnalité s'est métamorphosé en culte du héros. On réédite par exemple l'éloge du Patriarche Alexsii I « à la mémoire inoubliable de Staline » dans *Vlast* n° 8/511 (2003). Voir l'analyse de Lisa Tanguay (2006, p. 7) : « Une première illustration se trouve dans la réaction des visiteurs de l'exposition sur Staline qui s'est déroulée au Musée d'histoire contemporaine de Moscou en mars 2003. »
7. En 2004, la Russie a édité plus de livres (dont nombre de traductions) que l'URSS de jadis. En 2006, cent mille titres ont par exemple été publiés dans le pays.
8. Voir *À l'Est la mémoire retrouvée*, sous la direction d'Alain Brossat, Sonia Combe, Jean-Yves Potel et Jean-Charles Szurek (1990) distinguant différentes typologies de mémoires (effacées, manipulées ou disputées). Voir aussi l'ouvrage d'Alain Brossat (1991).
9. Avec des commentaires de Robert V. Daniels, Elena Osokina, Arch Getty et Jochen Hellbeck.
10. En Russie, l'historien libéral phare de la perestroïka Youri Afanassiev (1992) catégorisait différentes typologies de mémoires selon qu'elles relevaient de l'État ou d'une contre-histoire.
11. Ces différents matériaux recueillis supposent d'interroger aussi la définition même d'une archive recontextualisée.
12. Voir aussi l'article de Véronique Garros à propos de l'exemple soviétique, « L'État en proie au singulier. Journaux personnels

- et discours autoritaires dans les années 1930 », *Mouvement social*, n° 196, juillet-septembre 2001, p. 137-154. Voir également l'article de Kristian Feigelson sur le cinéma hongrois, « Du Journal intime à l'écran-souvenir chez Marta Mészáros », *Théorème*, n° 7, Paris PSN, 2003, p. 98-107.
13. Voir notre entretien avec le réalisateur hongrois Peter Forgacs à propos de son usage des archives au cinéma dans *Positif* n° 542, avril 2006, p. 104-109 : « Le passé a été détruit et réécrit dans une perspective orwellienne, le passé est toujours une histoire réécrite ; c'est une crise identitaire commune à l'Europe centrale. »
 14. Voir l'article de D. Mac Fayden, « Literature has left the Building : Russian Romance and Today's TV Drama », sur le site <www.kinokultura.com>, n° 8, 2005 : « Les séries historiques qu'elles soient romantiques ou sentimentales parviennent, par le lien établi entre le passé et le présent, à stabiliser l'écoulement du temps. Cette stabilité du temps dépend davantage d'une faculté bienveillante d'empathie par rapport au passé que d'une solide capacité à le démontrer. »
 15. Les responsabilités du stalinisme peuvent être déplacées ou minimisées, et nombre d'obstacles administratifs sont érigés dans l'accès aux archives du Goulag avec pour finalité de limiter les réparations aux survivants. Toute une série de projets, dont une exposition controversée en 1999 consacrée au Goulag privilégiant un point de vue révisionniste, avaient par exemple été mis en avant sous l'égide du ministère de la Culture pour minimiser le rôle de l'État soviétique dans les répressions de masse et revenir à une glorification des figures de l'époque tsariste dans une confusion officiellement entretenue (Raspoutine, Nicolas II...). Certains historiens estampillés peuvent aussi cautionner ces représentations dans nombre de revues.